



## Sentidos para a cultura na televisão: uma análise a partir do programa “Re[corte] Cultural”<sup>1</sup>

Luiz Felipe Ferreira Stevanim<sup>2</sup>

Universidade Federal do Rio de Janeiro

### RESUMO

Quando se propõe a falar de cultura, a televisão em geral faz um apelo ao sentido tradicional do termo, como sinônimo de repertório erudito. Essa não parece ser a visão apresentada por “Re[corte] Cultural”, programa que ficou três anos e meio no ar pela TVE e depois pela TV Brasil, que utiliza recursos de corte/montagem e de áudio e vídeo para construir uma visão dinâmica sobre a cultura a partir da linguagem. É preciso entender o próprio lugar da televisão como sistema cultural e as contradições que perpassam projetos que se põem a delimitar o que é ou não cultura. A análise desse caso particular permite ainda pensar alternativas de experimentação nas televisões públicas e os limites de sua viabilidade.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cultura; estética televisiva; modos de representação; “Re[corte] Cultural”

### 1. Introdução

Os programas culturais de televisão explicitam o debate sobre o que é e o que não é cultura na comunicação de massa. A primeira referência em geral remete a campos artísticos especializados transmitidos pelo veículo massivo: peças de teatro, concertos, artes plásticas ou mesmo obras literárias, com seu conjunto característico de meios de expressão, passam a ser “televisionados” e divulgados para grandes públicos, o que dificilmente aconteceria em seu contexto de origem. Porém, o sentido de cultura ultrapassa o limite do erudito e a própria televisão requer um lugar de sistema cultural.

Lançado pela TVE Brasil, em 2005, sob a apresentação do jovem poeta, diretor teatral e ator Michel Melamed, o programa *Re[corte] Cultural* assumia explicitamente que desejava romper

---

1 Trabalho apresentado no NP Audiovisual, IX Encontro dos Grupos/Núcleos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Integra um conjunto de investigações em torno da televisão pública no Brasil que deve resultar em uma dissertação de mestrado.

2 Mestrando em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, orientado por Suzy dos Santos. Membro do Grupo de Pesquisa em Políticas e Economia Política da Informação e Comunicação (PEIC/CNPq). Contato: [lfstevanim@yahoo.com.br](mailto:lfstevanim@yahoo.com.br).



com a linguagem das revistas de cultura tradicionais<sup>3</sup>, que tratam comumente do factual (lançamentos e estreias de obras) com menor ou maior grau de experimentação. O programa estrutura-se a partir de fragmentos de filmes, peças de teatro, desenhos animados, videoclipes e outros programas de televisão, intercalados a cenas de entrevistas conduzidas pelo apresentador com personalidades do campo artístico.

A metalinguagem está presente na explicitação constante do “fazer televisivo”, fazendo de *Re[corte] Cultural* uma obra que questiona o seu próprio formato e o das demais atrações do gênero. Uma questão, porém, deve ser respondida de antemão: o que é um programa de cultura? De que “cultura” estamos falando? Como um signo dotado de sentido, apesar da aparente desordem (e só aparente) devido a uma opção de linguagem, a obra apresentada por Michel Melamed expõe uma visão sobre o que vem a ser cultura e a relação entre cultura e televisão. Até que ponto e em quais níveis esse olhar é realmente inovador como se pretende?

A hipótese deste trabalho é a de que *Re[corte] Cultural* explora as potencialidades sensoriais da televisão, por meio do uso da montagem e de recursos de áudio e vídeo, e essa opção estética revela o modo como o programa se propõe a olhar sobre a cultura: de uma perspectiva fragmentária e ao mesmo tempo com inúmeros caminhos de interpretação. Uma obra com essa escolha de linguagem, que sobrevive no ar por cerca de três anos e meio, se dá no espaço de produção de uma emissora público-educativa e ainda assim com alguma resistência, que atinge um nível crescente até sair do ar, em agosto de 2008, não mais pela TVE e sim pela TV Brasil – aspecto estrutural que não pode ser desconsiderado.

Como se procura analisar a linguagem de programas culturais, toma-se como termo de comparação uma obra também do campo público de televisão, *Arte com Sérgio Britto*, que trás o renomado ator e diretor teatral apresentando uma “revista crítica de arte e cultura”<sup>4</sup>. A opção estética difere-se da realizada por *Re[corte]*: pouco uso de montagem, entrevista em estúdio com tomadas convencionais em duas câmeras e algumas matérias tratando de acontecimentos recentes

---

3 Na primeira edição, que foi ao ar em 10 de janeiro de 2005, Michel Melamed expôs, em uma espécie de editorial, a que vinha o programa. Eis o texto: “Enxergar o que se olha vendo. Godard já fazia isso há muitos anos atrás, essa descontinuidade narrativa, a não-linearidade é a própria vida. Então é um programa que zapeia por e com você... Meio canastra isso. Mas tá bom. Como saber o que penso até que veja o que disse? Revistas de cultura falam de lançamentos, estreias, *vernissages*, produtos ou obras. Pra quê filmar um livro? Fotografar uma música? Compor um filme? Como nasce um poema? Hoje estreia o BBB 5 – são as oportunidades que fazem a trajetória. Esse programa ia se chamar 'Babel', mas já tem um na tevê universitária, a gente passou pra 'Babilônia'. Aí por algum motivo a gente mudou pra 'Cágado', 'Cágado Cultural'. Mas aí o diretor implicou e a gente fechou com 'Virgindade corrosiva da cultura midiática'. Maneiro, esse foi o que eu votei. Mas não durou muito tempo, aí teve 'Carretel de ilusões', 'Semáforo', 'Paralamas do Sucesso' (já tinha a banda), aí foram tantos os nomes desse programa antes da estreia, tantas as sugestões, as ideias, que acabamos... Enfim, não restou nada. Portanto, faça o que quiser. Rasgue. Quebre. Cole. Recorte.”

4 Definição do próprio programa, no site e nas chamadas ao longo da programação da TV Brasil.



do cenário artístico brasileiro. Ao comparar os dois programas, em suas oposições e aproximações, é possível perceber tendências gerais daquilo que vem sendo chamado de “programas de arte e cultura” e os diferentes tratamentos conferidos ao tema.

Em um primeiro momento, apresenta-se a lupa com a qual observamos esse fenômeno dinâmico: o olhar teórico dirigido sobre a televisão, reconhecida como um sistema cultural complexo. Em seguida, tem-se a análise propriamente dita, ao destacar algumas características percebidas nos dois programas. No entanto, não se pretende alienar a análise do contexto teórico na qual é produzida, pois o objetivo não é esgotar as possibilidades interpretativas de dois objetos escolhidos a esmo e sim pensar padrões de produção televisual que apresentem um olhar dinâmico sobre a cultura.

## **2. A televisão como cultura: contribuições teóricas multidisciplinares**

Reconhecer a natureza cultural da televisão, como um fenômeno digno de análise (em suas dimensões histórica, política, econômica e propriamente estética), é algo nem sempre alcançado nos estudos de comunicação. Em geral, a TV é vista como um bloco homogêneo de produções destinadas ao consumo instantâneo, cujo público se mostra incapaz de formular opiniões ativas e que possibilita aos realizadores e anunciantes o maior nível de lucro.

Coube à tradição de estudos originária da Universidade de Birmingham, nos anos 1950 e 1960, e à influência fecunda produzida em pensadores latino-americanos, como Néstor García Canclini, Jesús-Martín Barbero e Guillermo Orozco-Gómez, o movimento na direção de pensar a comunicação como um fenômeno cultural, a partir de um sentido ampliado de cultura, não entendida como objetos imutáveis guardados em museus, mas como formas dinâmicas de um estar no mundo. Embora os primeiros textos dos estudos culturais britânicos se dedicassem a expressões originárias da literatura, já em 1974 era publicado o clássico *Television: technology and cultural form*, de Raymond Williams, voltado para as condições sociais de existência da mediação massiva da televisão.

No cenário brasileiro, há uma matriz específica associada à produção de “cultura e educação”: do ponto de vista legal, as emissoras educativas estariam destinadas a um perfil educacional no sentido estrito, por meio da transmissão de aulas, conferências e palestras – equívoco legal oriundo do regime militar, que resiste no Decreto 236 de 1967, cuja função é complementar o Código Brasileiro de Telecomunicações (1962). Por essa perspectiva, entendia-se



cultura como a promoção de valores morais e cívicos em conformidade com a ordem instituída.

No entanto, as emissoras públicas estaduais sempre lidaram com um grau de criatividade maior do que a lei precária e incompleta lhes permitia: as pioneiras TV Cultura de São Paulo, criada em 1967, e a TV Universitária de Pernambuco, de 1968, aliaram experimentação e qualidade, conquistando em alguns programas, como o clássico *Roda Viva* e na programação infantil, até mesmo aquilo com o que não estavam compromissadas, que eram os índices de audiência.

Tanto o público quanto o privado deveriam voltar-se para uma finalidade cultural, pela determinação da Constituição de 1988<sup>5</sup> e pela mediação social própria da televisão. No caso específico das televisões públicas, a adoção de abordagens mais dinâmicas e plurais de cultura pode tornar-se um diferencial de qualidade da programação. São inúmeras as acepções possíveis para o conceito de “televisão de qualidade” (MACHADO, 2005), mas certamente a mais rica delas é a que passa pela pluralidade de vozes e expressões culturais, sobretudo em contextos socialmente injustos e economicamente concentrados como nos países latinoamericanos.

É neste sentido que aponta Jesús Martín-Barbero (2002) ao buscar uma definição para o que chama de “televisão cultural”, a ser atendida pela matriz pública, mas não somente por ela. Uma vez reconhecido “o lugar estratégico que a televisão ocupa nas dinâmicas da cultura cotidiana das maiorias” (MARTÍN-BARBERO, 2002, p. 68), a televisão cultural, na concepção de Barbero, diferencia-se por:

1. Especificidade da linguagem televisiva: não apenas transmite conteúdo de outros meios, mas produz o que é próprio para a televisão em todos os gêneros.
2. Conexão com a realidade fragmentada contemporânea.
3. Caráter formativo, ao desenvolver a alfabetização audiovisual da sociedade e promover novas sensibilidades.
4. Sentido múltiplo para competitividade: “profissionalismo, inovação, e relevância social de sua produção” (MARTÍN-BARBERO, 2002, p. 74).

Ao que acrescentamos uma última dimensão:

5. Representação plural de tempos, espaços e grupos culturais, pela presença de múltiplas vozes.

Os signos televisuais requerem um modo específico de análise. Contribuições da teoria social do discurso permitem encarar aquilo que é chamado de “texto televisual”, fazendo as devidas

---

5 Segundo o artigo 221 da Constituição Federal, a programação das emissoras de rádio e televisão devem atender a finalidades educativas, artísticas, culturais e informativas.



atualizações de técnicas de investigação que, em geral, foram desenvolvidas a partir de textos verbais. Na visão de autores como Norman Fairclough (2001) e Patrick Charaudeau (2008), discurso é entendido como prática e ação social, um modo de significação para o mundo no contexto em que é produzido e interpretado.

A teoria social do discurso recebeu grande influência do pensamento de Mikhail Bakhtin, para quem “cada signo ideológico é não apenas um reflexo, uma sombra da realidade, mas também um fragmento material dessa realidade” (BAKHTIN, 1997, p.33). Ao buscar o lugar da filosofia da linguagem na tradição do pensamento marxista, Bakhtin percebe a natureza dialógica do processo comunicativo, pois os textos evidenciam inúmeros lugares de fala em suas construções polissêmicas e muitas vezes ambíguas. Os signos, portanto, são objetos que aparecem na interação social e só aí adquirem sentido, por meio de jogos de significação. É clássica a metáfora do carnaval utilizada por Bakhtin, porque é disso mesmo de que se trata: a variedade de sentido que os textos assumem no mundo exterior, sempre perigoso e sedutor.

Preocupada em entender os sentidos de fala dos sujeitos, a teoria social do discurso pensa a dinâmica entre o signo e o contexto estrutural, sem advogar a sobredeterminação de um ou de outro: como no tradicional dilema sociológico se é mais a cultura que influencia a economia, ou se o contrário. Ainda assim, o discurso apresenta limitações impostas pelas estruturas sociais, uma vez que “a constituição discursiva da sociedade não emana de um livre jogo de ideia nas cabeças das pessoas, mas de uma prática social que está firmemente enraizada em estruturas sociais materiais, concretas, orientando-se para elas” (FAIRCLOUGH, 2001, p.91)

Apesar de ferramenta útil, a análise discursiva não dá conta de toda a complexidade do texto televisual, sobretudo no que tange às estruturas não-verbais. Assim atestam Francesco Casetti e Federico di Chio (1999) ao considerarem os processos destinados a produzir sentido como um pacto comunicativo entre autor e espectador. A partir de um conjunto de métodos apresentados pelos autores, que passam inclusive pela análise de discurso, a compreensão simbólica pode ser apreendida por meio de três etapas: decomposição, estabelecimento de categorias analíticas e interpretação, fase esta que consiste em recompor um conjunto de sentidos que explique o texto.

Para os próprios autores, “a televisão põe à prova a noção de texto” (CASSETTI; DI CHIO, 1999, p. 291, tradução nossa), porque transpõe os limites de obras e gêneros no que Raymond Williams (1992) chamou de “fluxo televisivo”. Ainda assim, é dessa expressão que se servem ao sugerir o método de “análise textual”.

A noção de signo como produto de uma interação, contribuição central da teoria social do



discurso, também é aproveitada por Lorenzo Vilches (1991) para propor uma técnica de leitura da imagem a partir de seus aspectos de negociação pragmática. Na visão desse autor, “existem regras de comportamento de leitura frente aos textos e aos contextos de gênero que são comuns a uma comunidade de leitores” (VILCHES, 1999, p.99, tradução nossa). Do que se conclui que “não existem infinitas leituras de um texto” (ibid), dado os limites da interação comunicativa.

Porém, se deslocarmos o foco do processo de interação social para a interpretação semiótica livre nos sujeitos, veremos que existem sim leituras infinitas para os signos, o que a história da arte provou de forma categórica desde movimentos como o cubismo, o dadaísmo, o surrealismo e o concretismo. Assim contribui o pragmático Charles Sanders Peirce ao desenvolver o conceito de “semiose ilimitada” (SANTAELLA, 1990), considerando o universo semiótico do caos, da desordem e da criação espontânea, noções presentes, por exemplo, na arte abstrata. Na teoria peirceana, a categoria sígnica que o pensador chamou de primeiridade divide espaço com a referencialidade material sobre a realidade, aquilo que se liga diretamente à experiência humana (secundidade), e a formalização e a convencionalização de expressões culturais (terceiridade).

Apesar de a noção de gênero como conjunto de regras compartilhadas em termos de temática e linguagem ser ainda útil, é cada vez mais questionada por produções que fogem das convenções, ao se servirem do hibridismo no conteúdo e na forma. Em que categoria, por exemplo, enquadrar *Re[corte] Cultural*? Nesse sentido, a “semiose ilimitada” segundo Peirce contribui para enxergar a possibilidade do novo na televisão (ainda que se possa pensar que o que se faz em geral é mais do mesmo). Eis o caminho pelo qual seguiremos, em busca de práticas televisivas de qualidade, no caso específico que utilizem experimentação de linguagem e abordagens temáticas diferenciadas para relativizar o conceito de “programa cultural”.

### **3. O “fazer televisivo” e o olhar sobre a cultura em *Re[corte] Cultural***

Analisar a produção televisiva passa por ressignificar os modos de ver, quebrando os preconceitos geralmente devotados pelos intelectuais a esse meio e reconhecendo os processos dinâmicos de constituição de sentido para a televisão na cultura – percurso que evoca a acepção de exercitar o olhar que propõem Jesús Martín-Barbero e Germán Rey (2001). Cada obra exige um referencial de análise peculiar, porém alguns padrões e linhas gerais podem ser estabelecidos.

Para *Re[corte] Cultural*, duas questões centrais precisam ser respondidas: 1. Em que consiste a proposta de linguagem e em que medida ela questiona os limites do próprio conceito de



“programa”? 2. Qual é o olhar devotado ao campo da cultura (e até que ponto ele é inovador)? No intuito de atender a esses dois grupos de questões, serão pensadas algumas categorias de análise para decompor o quadro geral, a ser recomposto no fim. É preciso ter em mente que tais dimensões estão conectadas e o olhar minucioso sobre cada uma delas somente evidencia a interrelação com a linguagem global do programa.

### **A. Estrutura narrativa**

No ar entre 10 de janeiro de 2005 e 28 de agosto de 2008, em edições diárias às 20h30 com compacto à meia-noite, *Re[corte] Cultural*<sup>6</sup> baseia-se em entrevistas realizadas pelo apresentador Michel Melamed, montadas em um mosaico aparentemente desconexo, que reúne fragmentos de videoclipes, peças de teatro, programas de TV, filmes e desenhos animados, com associação de sentido nem sempre explícita com os trechos das entrevistas. Para um “observador desatento”, o programa é uma colagem de imagens fragmentárias, obtidas por uma espécie de *zapping* entre várias obras audiovisuais – porém (e este é um ponto central para entender a proposta de linguagem), o programa se faz tanto para esse olhar desatento em relação ao fluxo televisivo contínuo quanto para um observador permanentemente ativo.

Dois quadros constituem o esqueleto central da obra, sendo recorrentes em todas as edições: *Debatedeira*, uma conversa informal em estúdio em que se discute do processo de criação artística a assuntos do cotidiano, com entrevistador e entrevistado sentados frente a frente ou movimentando-se pelo cenário; e *Residência*, de produção sempre externa, em que se dá exatamente o contrário: Michel Melamed vai até o convidado, oferecendo mote para o título do quadro, que se associa ao processo de imersão de um ator no universo de um personagem. A esses dois momentos, que se intercalam ao longo da edição, juntam-se outros, como: *Degustação*, em que pessoas na rua comentam uma música ouvida na hora; e *Boca-a-boca*, no qual um artista fala de uma influência em sua obra.

Os entrevistados são personagens do cenário artístico brasileiro, dos mais diversos campos – nomes como o arquiteto Oscar Niemeyer, o ator e diretor Miguel Falabella, a atriz e jornalista Marília Gabriela, o ator José Dumont (*Residência*); o cantor Vander Lee, a poeta Bruna Beber, a atriz e apresentadora Cissa Guimarães, o escritor Paulo Lins (*Debatedeira*) passaram pelo programa em seus três anos e meio de existência.

---

6 A direção é de Denise Moraes, com edição final de Luana Lemgruber.



Embora a observação de uma edição isolada da obra possa levar a crer que não há uma lógica em sua estrutura, não é o que se nota com a continuidade da análise, diante de características recorrentes como: a homogeneidade dos recursos de linguagem utilizados; a adoção de dois quadros básicos, que servem de matéria-bruta para a montagem do programa; e apropriações de outras obras audiovisuais (da TV ou não). O argumento de que “é um programa sem roteiro” torna-se refutável pelo fato de que *a ausência de roteiro é uma marca do programa*.

## **B. Re[corte]s e Montagem**

*Re[corte] Cultural* utiliza a montagem para organizar um olhar sobre a cultura em diferentes perspectivas. O mosaico que surge a partir daí é resultado de um projeto editorial e de uma proposta de linguagem, explicitados no próprio título – afinal, trata-se de um “recorte”. Servem de subsídio para a edição: imagens produzidas especificamente para o programa e outras tantas obtidas em arquivo audiovisual.

As cenas são curtas, sempre sujeitas a intervenções de outras obras: um fragmento do quadro *Residência*, por exemplo, de cerca de um minuto e meio, em geral sofre duas ou três inserções de imagens de trabalhos do convidado ou de produções às quais tenha sido feita alguma referência – ou, simplesmente, de uma cena aleatória para livre interpretação.

Este é um ponto importante para a ideia de “semiose ilimitada” que adotamos aqui. Supõe-se que a montagem seja utilizada para produzir sentido: uma moça é atropelada; um menino chora; conclui-se que há uma relação afetiva entre os dois personagens – efeito explicitado pelo cineasta russo Lev Kuleshov, no início do século XX (XAVIER, 2005). Ou ainda: um ator é entrevistado; surge a cena de um filme; pode-se inferir que se trata de um filme em que o ator atuou, técnica básica na edição de revistas televisivas de cultura. Mas essa premissa não é regra geral em *Re[corte]*: há inúmeros fragmentos aleatórios ou, pelo menos, destituídos de sentido explícito.

A montagem do programa, no entanto, produz uma linha de sentido, por meio da recorrência de citações, da retomada dos dois convidados centrais de tempos em tempos e pela presença do apresentador como fio condutor da narrativa. Um exemplo: a edição em que foram entrevistados Miguel Falabella (*Residência*) e Vander Lee (*Debateira*). O programa se estrutura na seguinte sequência: Vander Lee lê um poema de Carlos Drummond de Andrade em cima de um banco no estúdio; Michel Melamed encontra Falabella no Teatro Carlos Gomes, entre cenas dos filmes *Cabaret* (1972) e *Rocky Horror Picture Show* (1975); início da entrevista com Vander Lee



em estúdio, com imagens de shows do cantor; depois de uma sequência de vai-e-volta com os dois convidados, intercalados por outros quadros, retorna-se ao momento em que Vander Lee está em cima do banco recitando o poema de Drummond, ocasião que o apresentador aproveita para discutir o formato do programa. A partir da colagem de fragmentos, obtém-se, portanto, uma *estrutura cíclica*.

### C. Composição Audiovisual

Perceber os sentidos da composição audiovisual de uma obra televisiva é entender como “falamos” o cenário, o figurino, a iluminação, os recursos gráficos, as tomadas de câmera e o conjunto dos elementos de som e imagem. É comum tentar uma inferência de sentido a partir de determinadas escolhas estéticas, por exemplo: por que a opção por um cenário abstrato e descuidado e não por um outro sofisticado?

Alguns recursos de linguagem, porém, não possuem sentido se tomados isoladamente, mas somente no conjunto da proposta editorial, evidência exponenciada por *Re[corte]* – assim como não se garante que o telespectador compreenderá os significados conforme concebidos. Para essa obra, o sentido global é o seu caráter de informalidade e a atmosfera alternativa, para o que contribui o modo como se realiza a composição do que é visto e ouvido. Elementos originários de repertórios culturais diversos, do universo *cult* ao *pop*, que expressam valores específicos, quando tomados no mosaico completo são ressignificados e adaptados às enunciações do programa.

O vazio do cenário em estúdio, presente no quadro *Debatadeira*, representa o anticenário, uma explicitação do uso deste recurso na televisão para obter uma imagem mais limpa e formal, de acordo com os padrões estéticos hegemônicos. Tem-se duas cadeiras (uma para o apresentador, outra para o convidado), um banco para apoiar livros (e cachaça), um atabaque e um galão de água: eis todo o espaço de cena. O “fazer televisivo” também é exposto quando o contrarregra ou os aparelhos de iluminação surgem em uma tomada de câmera, enunciando que se trata de um programa de televisão. Além de uma proposta de linguagem, a opção por um cenário simples não é casual no contexto de escassez de recursos das emissoras públicas.

### D. Abordagens de temas

A análise dessa dimensão é fundamental para compreender como *Re[corte] Cultural*



aborda as questões de cultura e quais as semelhanças e as diferenças em relação aos demais programas do gênero. O recorte dado é ainda em relação à arte (e não à cultura como forma de vida não somente artística), porém numa acepção ampliada da palavra, que inclui formas de expressão marginais e desprestigiadas pelo universo erudito, como a música *underground*, o grafite, os quadrinhos, os desenhos animados e, sobretudo, a própria televisão.

Essas formas de arte não são apenas comentadas nas falas do apresentador e dos convidados, mas expostas pela edição do programa, ou seja, a abordagem de temas se efetiva pela apropriação dos assuntos dentro da estrutura narrativa. A partir desse ponto de vista, nenhuma forma artística é encarada como superior à outra, pois todas compõem o mosaico. No entanto, por se tratar de um olhar que se coloca como marginal, os campos artísticos alternativos alcançam um lugar privilegiado, que em geral não encontram nas emissoras comerciais ou mesmo nos programas culturais convencionais das TVs públicas.

A abordagem do campo da cultura busca menos divulgar obras de arte do que estimular a sensorialidade em relação às expressões artísticas, como revelado pela frase de apelo sinestésico de Michel Melamed, que foi ao ar na primeira edição do programa: “Como saber o que penso até que veja o que disse?” Uma vez que ele também é um membro deste universo, por ser ator e poeta, o olhar de Melamed sobre o campo não é externo e sim a partir de dentro, o que remete aos lugares de fala que o apresentador assume.

### **E. Enunciações e Lugares de Fala**

Quando Mikhail Bakhtin analisa os lugares de fala na prosa de Dostoiévski, ele percebe a diversidade de enunciadores presentes em um mesmo texto, ainda que sob a égide de um único narrador onisciente – o que chamou de *polifonia*. De acordo com Bakhtin, o narrador de *Crime e Castigo* ou de *Os irmãos Karamazov* dá voz aos personagens por meio de sua própria fala, aproveitando-se de recursos de linguagem dialógicos, oriundos da expressão oral. Assim, “Bakhtin valorizou, indistintamente, esferas de usos da linguagem que não estão circunscritos aos limites de um único meio.” (MACHADO, 2005, p.163)

O pensador russo permite-nos pensar os graus variados de polifonia presentes nos textos. Os programas televisivos de debates, com inúmeros exemplos nas emissoras públicas (*Roda Viva*, *Observatório da Imprensa*, *Opinião Nacional*, *Atitude.com* etc) e nem tão numerosos nas privadas, em geral possibilitam a presença de vozes variadas, com maior ou menor parcela de



representatividade social. O método tradicional para dar voz ao outro é o recurso da oralidade, mesmo na televisão, um meio que abre espaço para a visualidade.

Em *Re[corte] Cultural*, esta é uma opção utilizada, uma vez que se trata de um programa baseado em quadros de entrevistas. Porém, a pluralidade de enunciação está presente em duas outras dimensões: na figura do apresentador, que se transveste de diferentes personagens; e no próprio recurso da montagem, pois a polifonia nesse caso não é apenas oral, mas audiovisual. É o que acontece na participação de um dos ícones da entrevista brasileira, a atriz e jornalista Marília Gabriela: a cena em que Michel entrevista Marília é seguida por outra em que Marília entrevista Michel, em seu programa no canal fechado GNT. Quem enuncia para quem?

A figura do apresentador merece ser analisada à parte por sua centralidade na condução do programa, mesmo ao assumir o lugar de fala de um anti-apresentador, e pela contribuição que dá na formulação de uma linguagem característica da obra. Por meio de sua fala e de seu posicionamento em cena, Michel Melamed não é um enunciador homogêneo, como se vê no quadro abaixo:

<b>Personagem</b>	<b>Situação</b>
Malandro	Oferece um gole de cachaça para Bruna Beber, para descontraí-la.
Ator/Fã	Dirige-se com Miguel Falabella até a fotografia de Cleyde Yáconis aos brados de “Vamos bater cabeça pra Cleyde Yáconis!”
Poeta/Livre pensador	Uso de frases poéticas e citações.
Crítico	Uso de metalinguagem ao questionar o formato do programa.
Amigo íntimo	Tratamento íntimo para com o entrevistado, como quando elogia o perfume de Miguel Falabella.

#### **4. Apontamentos sobre a linguagem dos programas de cultura: entre *Re[corte] Cultural* e *Arte com Sérgio Britto***

O formato convencional das chamadas revistas eletrônicas de cultura é o de um apresentador que ancora matérias de repórteres, em geral sobre acontecimentos do cenário artístico – como é o caso de *Revista do Cinema Brasileiro*, da TV Brasil, apresentado em edições semanais pela atriz Júlia Lemmertz. Os dois exemplos que adotamos aqui lidam de modo diferente com este formato: no caso de *Re[corte] Cultural*, há uma recusa explícita, enquanto *Arte com Sérgio Britto* se propõe a comentar os acontecimentos artísticos factuais, revestindo-se assim de um caráter de crítica cultural.



O programa apresentado pelo ator e diretor teatral Sérgio Britto, com direção de Anna Lucia Vachiano, traz convidados ao estúdio (em geral dois ou três) para divulgar algum trabalho em cartaz, com exibição de trechos. Durante a entrevista, que assume a forma de uma conversa, o apresentador explicita sua opinião sobre a obra, a partir do lugar de fala de um crítico de cultura. Ao final, entra uma matéria sobre artes plásticas, espetáculos teatrais, livros ou filmes.

Por ser rodado a maior parte do tempo em estúdio, a composição do espaço visual diz muito sobre aquilo que o programa pretende ser: um cenário simples, em fundo amarelo com detalhes geométricos, lembra o palco de um teatro, que traz à cena o respeitado ator Sérgio Britto, ao lado de seus convidados, em tomadas de plano e contraplano a partir de duas câmeras.

A figura do apresentador, além de dar nome ao programa, é o eixo central de condução da narrativa: ator desde 1948, compõe o panteão de grandes nomes vivos do teatro brasileiro, e a legitimidade reconhecida para o exercício da crítica advém de sua posição de autoridade no campo. Diferente de Michel Melamed em *Re[corte] Cultural*, Sérgio Britto representa um único personagem ao longo de seu programa – o crítico de arte –, aproximando-se ou afastando-se do convidado de acordo com os jogos de fala, uma relação que no mais das vezes envolve um grau de respeito pelo nome do apresentador-ator.

Quanto às abordagens temáticas, em *Arte com Sérgio Britto*, o registro que foge ao factual abre caminho para pensar o conjunto de dinâmicas do campo artístico, como relações de produção, contextos e influências. No entanto, o olhar dirige-se às formas tradicionais de arte, quais sejam: as artes plásticas, a dança, a literatura, a música e o cinema. Trata-se de um mecanismo de legitimação da cultura como a “boa cultura”, transformada em sinônimo de arte, que exige um grau particular de conhecimento para apreciação, como expõe Pierre Bourdieu (2008).

Essa contradição também está presente, em alguma medida, em *Re[corte] Cultural*, pois o discurso implícito é o que defende uma arte que, ainda quando não-tradicional, porque feita em espaços alternativos (como o grafite, os filmes *underground*), integra gramáticas e campos específicos de produção e até mesmo de consumo. Apesar do olhar ampliado que apresenta, é de arte e não de cultura que estamos falando.

No entanto, a linguagem que utiliza para tratar desses temas rompe os limites impostos pelos campos culturais. É o que acontece em seqüências como a que reúne: oito segundos de “A noite americana” (1973), de François Truffaut; a poeta Bruna Beber lendo Graciliano Ramos, depois de tomar um gole de cachaça oferecida por Melamed, sob cenas de um filme japonês em preto-e-branco; trechos do clipe de um cantor *pop* do momento (não identificado por créditos); e a



imagem de um *game* Atari. Nesse exemplo, em que ponto termina o *cult* e começa o *pop*? Como distinguir um elemento oriundo da cultura letrada de outro retirado do universo jovem, se todos se misturam para compor o mosaico do programa? Esse processo de transposição de campos se efetiva de duas formas: pelo uso de técnicas características da televisão e pelo estímulo à fruição do telespectador, permitindo-lhe explorar novos campos culturais.

Chegamos ao “fim da linha” do processo comunicativo (na verdade, um novo início): o receptor. Quem é aquele ou aquela que assiste à *Re[corte] Cultural* ou *Arte com Sérgio Britto*? Na ausência de pesquisas qualitativas de recepção, é possível pensá-lo por inferências. Ambos os programas não estão interessados em índices de audiência – em última instância, não são feitos para vender, o que lhes garante algum grau de conforto para criar (conforto como sinônimo tanto de liberdade quanto de desestímulo).

Os usos dessa suposta liberdade diferem-se de um caso para outro. Em *Arte com Sérgio Britto*, a preocupação maior é com a profundidade dos debates, a ativação de discursos críticos e a divulgação de expressões artísticas que, embora reconhecidas do ponto de vista erudito, ganham pouco espaço na televisão. O resultado que se obtém a partir daí interessa a um grupo de telespectadores bem informados, conhecedores ou apreciadores de arte – observação que não representa uma regra e sim um quadro de tendências. Esse conjunto de gostos e preferências pode ou não se relacionar a poder aquisitivo, uma vez que consumo cultural está cada vez menos associado à classe social, diferentemente do que percebeu Bourdieu na França da década de 1970.

Já *Re[corte] Cultural* dirige-se a outro público, por meio de uma linguagem que dialoga com o videoclipe e com a produção audiovisual da internet. A narrativa fragmentada, repleta de referências e colagens, pode até mesmo desagradar a um grupo de telespectadores de hábito convencional, ainda que conhecedor de expressões artísticas eruditas. Tanto *Re[corte]* quanto *Arte com Sérgio Britto* não são programas para telespectadores desatentos, exigem grau elevado de concentração, porém de modo diferente em cada caso. Neste, a atenção volta-se para o diálogo; naquele, para a montagem dos diálogos que aparecem aceleradamente.

As duas obras compartilham o mesmo contexto de produção: a TV Brasil (antiga TVE), mantida pela estatal Empresa Brasil de Comunicação (EBC). A ausência de preocupações com o mercado não garante total liberdade de criação, até mesmo porque obriga, no modelo brasileiro de financiamento para as TVs públicas, a depender de uma limitação tanto ou mais severa: os recursos engessados do Estado. Além disso, as dinâmicas de produção de uma emissora pública geram enfrentamentos de interesses e imposição de condições materiais que distorcem a conduta ideal de



um espaço plural e democrático.

Essas dificuldades foram vivenciadas pelo *Re[corte] Cultural*, na emissora que o produzia, transformada em TV Brasil em dezembro de 2007, por decisão do Executivo federal em criar um canal público de alcance nacional. Salvo a complexa questão de se tratar de uma TV pública ou de uma estatal, a nova emissora somente reestruturou a grade de programação herdada da TVE a partir do segundo semestre de 2008. O rearranjo desembocou na retirada de *Re[corte]* do ar, após a saída do apresentador.

O fim do programa foi justificado por Michel Melamed como consequência de desentendimentos com a nova direção da emissora quanto ao formato adotado<sup>7</sup>. Já *Arte com Sérgio Britto* foi mantido, em novo horário. Apesar de a mudança da programação não poder ser avaliada de antemão somente por este dado, o que deverá ser feito em etapa apropriada de pesquisa, significou o fim de uma experiência inovadora em termos da linguagem utilizada para abordar temáticas culturais na televisão.

## 5. Conclusão

Obras que trazem alguma temática cultural e artística para a televisão cumprem com uma das finalidades originais do meio, mas o espaço que ocupam no universo de programação das TVs abertas é reduzido, tornando-se as emissoras públicas praticamente seu reduto de sobrevivência. No conjunto das experiências do gênero, existem olhares mais ou menos ampliados, especialmente sobre este campo que abarca “visões de mundo”. Contribuem para definir os modos de fala sobre a “cultura”, termo plurivalente, desde fatores estruturais, como a dinâmica de produção da emissora, os grupos de telespectadores para os quais se deseja falar e os valores implícitos no discurso, até dos mais subjetivos, como a criatividade dos profissionais e a vontade de inovar.

Porém, deve-se fugir da falsa idéia de que cabe somente às emissoras educativas e culturais, dada sua natureza, atender a essa demanda, discurso por vezes naturalizado por esses mesmos veículos. Quando partem dessa premissa, o risco de adotarem uma linguagem tradicional é grande. Na verdade, assim deveria ser para todos os canais de televisão, mas fica a cargo dos públicos a iniciativa de garantir representações plurais de vozes, tarefa que passa por buscar novos formatos de programa. Diante do episódio ocorrido com *Re[corte] Cultural*, é preciso inclusive questionar a capacidade do campo público, em sua atual configuração no Brasil, para lidar com o

---

7 Em seu site: <http://ww.michelmelamed.com.br>.



novo.

*Re[corte]* Cultural diferencia-se de outros programas do gênero pela linguagem proposta e pela abordagem ampliada dos temas. Pode-se argumentar que o abuso de fragmentos prejudica a compreensão de sentido: ao cabo de uma edição do programa, o que fica na cabeça dos telespectadores do fluxo intermitente de imagens? Essa é uma proposta de fruição semelhante à prática do *zapping* e da navegação na internet, menos previsível, mais aberta. Não é absurdo, portanto, imaginar que possa ser uma tendência de recepção para os próximos anos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**: Problemas fundamentais da Filosofia da Linguagem na Ciência da Linguagem. São Paulo: Editora HUCITEC, 1997.
- BOURDIEU, Pierre. **A distinção**: crítica social do julgamento. Tradução Daniela Kern; Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2008.
- CASETTI, Francesco; DI CHIO, Federico. **Análisis de la televisión**: instrumentos, métodos y prácticas de investigación. Buenos Aires: Paidós, 1999.
- CHARAUDEAU, Patrick. **Linguagem e Discurso**. São Paulo: Editora Contexto, 2008.
- FAIRCLOUGH, Norman. **Discurso e mudança social**. Editora UnB: Brasília, 2001.
- MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Editora Senac, 2003.
- MACHADO, Irene. Gêneros discursivos. In: BRAIT, Beth. **Bakhtin**: conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2005, p.151-166.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. Televisão pública, televisão cultural: entre a renovação e a invenção. In: RINCÓN, Omar. **Televisão Pública**: do consumidor ao cidadão. São Paulo: Projeto Latino-americano dos Meios de Comunicação, Friedrich Ebert Stiftung, 2002.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús; REY, Germán. **Os exercícios do ver**: hegemonia audiovisual e ficção televisiva. SENAC: São Paulo, 2001.
- SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica?** São Paulo: Brasiliense, 1990.
- VILCHES, Lorenzo. **La lectura de la imagen**. Buenos Aires: Paidós, 1991.
- WILLIAMS, Raymond. **Television**: technology and cultural form. Inglaterra: Wesleyan Univ. Press, 1992.
- XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**. São Paulo: Paz & Terra, 2005.